

谷川俊太郎の詩世界

田原

一、日本語詩歌翻訳の難しさ

数年来、谷川など日本現代詩人の翻訳と十余年の留学生活を通して、日本語という言語は世界でも難しい言語であると分かるようになった。その曖昧性、多元性及び独特な言語構造は翻訳をより一層困難にさせる。一つだけの顔を持っている英語（アルファベット）や中国語（漢字）と比べて、日本語はたびたび四つの顔に変幻している——漢字、平仮名、片仮名、ローマ字という四種類の表記が同時に文学作品の中に現れ、日本語特有の言語性格を成している。この点こそ、日本語が英語や中国語よりロマンチックなところだといえよう。日本語のもう一つの特徴は漢字の持つ視覚上の象形美と、造型上の厚みを備えると同時に、英語（アルファベット）の抽象性も備えることである。それから、日本語を母語としない人にとって、一つの単語自体が幾つかのそれぞれ違う意味を派生し、隠喩性を持つという一語で多義にわたる

ことも、日本語テキストに入る場合の必然的障壁である。日本語は中国語のようにただ漢字を持つていては、また英語のようにただアルファベットを持つていてもない。読み方において、日本語は「音読」と「訓読」に分けられるという二重性を持つている。「音読」は漢字本来の発音を借用する読み方であるが、漢字が日本に伝来した時代やその出所が異なるため、「唐音」や「宋音」、「漢音」や「呉音」に分けられている。一部の日本語の単語の発音が現代中国語の発音と大きな差があるのはこのためである。辞書の説明によれば、「訓読」は漢字そのものに日本語を当てて、日本語固有の単語を表記する読み方であり、即ち漢字を日本的に発音する読み方である。日本語の曖昧性と多義性は、漢字の音を継承せず、単に漢字の形と意味を借用する訓読に由来したのであるといえる。例えば、「田」という字は、音読では「den」(中国語は「tán」)、訓読では「ta」と読む。その音読から分るように、それは既に北方官話の発音範疇に属さず、南方の呉音に属する。この漢字の意味に至ったら、「国語辞典」の解釈によれ

ば、それぞれ違う意味を六種も持っている。日本語の多元的空間の複雑さはこのようなところにある。それに対して、文法において近似している中国語と英語は、わりあい単純であり、表記された言葉が伝達しようとする意味も日本語と比べて緻密で厳格であるため、より把握されやすく、限定されやすい。中国語と英語は可知で不可知ではなく、明晰で模糊ではない。その名詞、動詞、助詞など及び主語、述語、目的語、修飾語などの支配権限や修飾関係がはっきりしていて、曖昧ではない。しかし、日本語はそうではなく、同じ言葉でも、漢字、平仮名、片仮名、ローマ字という異なる表記によつて、微妙な変化が生じるわけである。時にはそれが重層的である程度の多元性を呈するが、時にはまた単純で単一な方向性を呈する。その変化の微妙さは、日本語を母語とする日本人でもうまく捉えられないことがあるかもしれない。私自身が谷川詩歌を翻訳するとき、この点についてしみじみと感じさせられたことがある。例えば、同じく「キ」を主題にした詩作であるが、彼は時には「木」を使い、時には「樹」を使っている。「木」という漢字は、現代中国語ではただ材木・木の切れ端・丸太の総称として使われている。それに対して、日本語では、「木」と「樹」が同じように樹木と理解されても差し支えないが、両者の使い分けが可能である。これは日本語という言語空間の特徴であり、長所でもある。しかし、翻訳者として、原作者がなぜ「木」を使い、「樹」を使わなかったか、あるいはなぜ「樹」を使い、「木」を使わなかったかということを考えなければならぬ。これだけ

で、翻訳時に余分な思考をさせられる——谷川が「木」や「樹」の詩を書く際、意味が同じであるが表記が異なる漢字を使ったのは、きつと特定の心理的背景と創作動機が潜んでいるからに違いない、と。こういうことは中国語には不可能である。中国語の意味と概念は基本的に決まっているため、はっきりと把握されるものである。「樹」と書くとはそれは「樹」となり、「木」と書くとはそれは「木」となる。「樹」と「木」は別々の概念である。

こうした言語自体の特性からみれば、日本語を中国語に翻訳するよりも、中国語を日本語に翻訳するほうがより簡単だといえるかもしれない。そして、日本現代詩歌が今なお世界において強烈な反響を引き起こしたことがないのも、日本語特有の訳し難さが一因であるといつてもいいようである。中国語翻訳の難しさについて簡単にいえば、それはおそらく中国語文字の表意性と内在的意味の統一、中国語言葉の豊富さ、濃厚な地域情緒・方言特色及び悠久たる文化歴史的背景などと関係がある。いままで触れた四種類の日本現代詩の中国語訳本から出発して、中国における日本詩歌の翻訳現状について、次のようにまとめてみた。a. 真正に日本現代詩を代表できるような作品で、中国語に翻訳されたものは多くない。ある選集はただ友情の結晶に過ぎず、一部の重要な詩人の詩作がそこで添え物になっているといえる。つまり、翻訳・紹介するに際して、作品を選別する厳格性と公正性に欠けている。b. 翻訳者は翻訳者としての情熱があるが、詩人としての詩情が欠けている。あるいは群盲象をなでるようなやり方で翻訳し

ている。c. あまりにも詩人の名声を重視し、かえって作品自体の品質を無視している。実は、あらゆる言語の詩人も同じであるが、日本の詩人も有名であればどれも優れた作品であるとは限らない。d. 翻訳の重心が偏移している。即ち、訳しやすい作品にだけ偏っている（翻訳者として、そういう「賢い」選択には納得できるが）。e. 大胆な試みと訳筆の展開に欠けていて、引つ込み思案で、まるで足枷や手錠をはめて翻訳しているようである。f. 生き生きとして生命感に溢れている日本語詩歌作品が中国語に訳されると、硬直したミイラになり、血も肉も魂もなくなってしまう。g. 一部の優秀な詩人の詩作品の優れた質や詩歌精神が訳出されていない。

中国語を母語とする私から見れば、日本語詩歌翻訳の難しさはまた、漢字そのものにもある。同じ漢字であっても、それが日本語において演じる役と中国語において演じる役とは異なるため、漢字を主な言語的道具にしている私にとって、認識上の混淆や模糊、言語機能と言語秩序の混乱などといった翻訳の障害が生じやすいのである。

二、訳詩の検証

例証 a

中国語に翻訳された外国の詩歌作品というと、まず挙げられるのは、ハンガリー詩人、ペーファイ（1823～1849）の短詩「愛情と

自由」である。最初にペーファイの詩歌を中国語に翻訳したのは魯迅だといわれている。その後、郭沫若、白莽、孫用らもこの短詩を翻訳したことがあるが、中国人読者の記憶に残り、そして最も広く伝わっているのはやはり白莽の訳であろう。白莽訳は次のごとくである。

生命誠可貴

愛情價更高

若為自由故

二者皆可拋

——ペーファイ（白莽 訳）

（生命、誠に貴ぶべき、愛情、更に尊いものなり。

若し自由の為なら、二者ともに放棄を可とすべし。

——筆者訳）

今度は孫用訳を見てみよう。

自由、愛情！

我要的就是這兩樣。

為了愛情、

我犧牲我的生命；

為了自由、

我將愛情犧牲。

——ペターフィ（孫用 訳）

（自由、愛情、

私が欲しいと思うものはこの二つだ

愛情のために

私は自分の生命を犠牲にするが、

自由のために

私は愛情をも犠牲にする

——筆者訳）

以上の対比を通して、原詩を引用しなくても分かるように、前者は所謂意識で、後者は所謂直訳である。そして、前者のほうが、中国人読者に好まれているのは事実である。言葉が洗練されていて、含蓄も昂然と気高いため、中国人読者の閱讀・鑑賞習慣及び審美定位に一致している。このような訳は自然に中国語読者の血肉と化していく。むしろ、後者が下手な翻訳だと指摘するわけにはいかない。私に見れば、後者も同様に獨創性のある翻訳であり、ただ二人の訳者が翻訳するに際して違う角度を取っているに過ぎない。逆にいえば、意訳の方法を取った前者の訳は、おかしな訳であると言ひ張るわけにもいかない。現代詩の翻訳者と研究者として、違う翻訳に直面する際、同じ詩歌であるが、なぜ同じでない翻訳効果がでているのか、そして、意訳である前者はなぜ圧倒的に広範な読者に好まれているかについて考え、分析すべきである。初めて前者の翻訳に触れたのは中学一年の時であった。

どこかの雑誌か本で読んで以来忘れられず、心に銘記してきた。これこそ成功した意訳の好例ではなからうか。ところが、この外国詩人ペターフィの短詩作品の名訳が白莽によって翻訳されたのだと分かったのは、既に大学に入ってからのことであった。

例証 b

今度は谷川俊太郎詩歌の中国語訳について比較しながら見てみよう。

一九五五年、東京創元社により、谷川の詩集『愛について』が行された。谷川は五〇年代に『二十億光年の孤独』（東京創元社、一九五二）、『六十二のソネット』（東京創元社、一九五三）、『愛について』（東京創元社、一九五五）、『絵本』（的場書房、一九五六）、『谷川俊太郎詩集』（東京創元社、一九五八）など詩集を五冊出版したが、この詩集はその中の一冊である。ここで例として挙げる「無題」は、『愛について』の最後の一章「人々」に収録されたものである。この作品は正にそのタイトルが示すように、無名の内的心情の表現であるといえる。この詩は「倦いた」という言葉によって貫かれている。「倦いた」はこの作品の「詩眼」であり、詩の主なイメージである。作品は冒頭部で「私は倦いた」によって展開されてから、六つの段落を以って読者に「倦いた」と感じる具体的な内容について説明し、最後にもう一度「私は倦いた」という一句で冒頭部と呼応して、詩人の訴えを終える。つまり、全篇を貫く「倦いた」という言葉によって、作品の効果が

高められた。この作品において、詩人は「言葉との正面衝突を巧みに避けて」（大岡信）、言葉の表面にとどまる「倦いた」要素を一々読者の前に呈示しただけではなく、言葉の背後に潜んでいる情緒的なものを、引き出しをあげて取り出すような書き方で読者に見せた。作品の詩形と詩句の配列はユニークで、リズムも自然である。「倦いた」が繰り返し使用されることよって、「倦いた」という雰囲気全篇にわたって漂っている。意味の表現において、「無題」は「倦いた」内容を詩人の訴えに固定したのではなく、詩人が作品においてただ「取り出す」という姿勢を取ったことよって、具体的な答えを読者に残したのである。こうして、「無題」というタイトルとの調和が達成されたのである。

私は倦いた

私は倦いた 我が肉に

私は倦いた 茶碗に旗に歩道に鳩に

私は倦いた 長く長い髪に

私は倦いた 朝の手品夜の手品に

私は倦いた 我が心に

私は倦いた

私は倦いた 数知れぬこわれた橋

私は倦いた 青空の肌のやさしさ

私は倦いた 銃の音蹄の音良くない酒に

私は倦いた 白いシャツまた汚れたシャツに

私は倦いた 下手な詩に上手な詩に

私は倦いた 仔犬は転ぶ

私は倦いた 日日の太陽

私は倦いた 赤いポストの立っているのに

私は倦いた 脅迫者の黒き髪に

私は倦いた 照り翳る初夏の野道に

私は倦いた 星のめぐりに 一日に

私は倦いた 我が愛に

私は倦いた ふるさとの苦の茅屋

私は倦いた

——谷川俊太郎『無題』

去年の九月、中国社会科学院主催の「大江健三郎訪中学術座談会」に参加して、北京滞在中に詩人である友人を訪ねたら、彼の本棚に孫佃（後に孫も詩人であることが分かった）訳の『日本当代詩選』があった。一面に埃が積もった本を手にし、矢も盾もたまらずに谷川詩歌が載せられた五七頁を開いて、孫佃訳の「無題」

を読んだ。本を閉じて、「転ぶ」など幾つかの動詞について考えなければならなくなった。特に第四パラグラフの第一行は私の視線をとどまらせた。孫訳のこの単語に対する理解は、私とまったく異なっているからである。彼は「仔犬は転ぶ」文を「子犬が地べたで転げまわっている」という旨の文に訳したが、拙訳では、それが「つまずいて転んだ子犬」になっている。自分は原詩への理解や翻訳に十分な自信を持っていたが、やはり疑念を抱えて日本に戻ってきた。その晩谷川に電話をかけて確認してみた結果、拙訳が原作の表現しようとするものを翻訳できたこと、つまり拙訳がより原作詩人の意図に近いことが分かった。それでも気が済まず、「転ぶ」という動詞を辞書で調べてみた。『大辞林』（松村明 編）の解釈によれば、「転ぶ」は以下の意味を持っている。

①回転しながら、動いて行く。②倒れる。③事態の進展する方向が変わる。④キリシタン教が弾圧に屈してキリスト教を捨て、仏教などに改宗する。⑤芸者などがひそかに体を売る。翻訳する当初、なぜ自分がこの言葉を「つまずいて転がる」と理解し翻訳したかという点、やはり全詩を読んでから、「倦いた」という心情の流れの中で、地べたで嬉しそうに転げまわる子犬によって「倦いた」という気持が生じるはずがないと思ったからである。もう一つの原因として、原作の全般的な言葉遣いから見れば、この「転ぶ」という言葉は「つまずいて転がる」に理解したほうがより適切であると思ったからである。ここでこういう話をするのは、画面自賛のためではない。ひよっとすると、怪我の功名だったに過

ぎない。そして、孫俣の翻訳も彼なりの理由があるに違いない。この理解における差異は、日本語の曖昧さからくるものであるといってもよからう。

例証c

詩集『ことばあそびうた』シリーズは谷川俊太郎が日本現代詩歌のために開拓してきた新たな領域・空間であるといえる。彼自らの言葉で言えば「現代の日本の詩に対する私なりの反省のひとつの結果である」（「ことばあそびの周辺」ということもある）。谷川は意味を重視せず、ただリズムやメロディーだけを重視するという理念から出発し、日本語そのもののリズムやメロディーを巧みに利用して、このシリーズを創作したのである。谷川より上の世代や同世代の詩人の中で、那珂太郎、木島始、川崎洋、島田陽子、岩田宏らもこの類の詩歌創作を試みたが、より連続的に創作し、そして数冊の詩集を出版した谷川が、より優れた成果を挙げたといえよう。谷川たちの試みが、日本詩壇にもう一つの声を増やした。しかし、この類の詩歌はまったく翻訳することができないといっても過言ではないだろう。その翻訳に挑戦してみたが、あらゆる苦しみを嘗めさせられた。日本人によく知られている谷川の六行の短詩「かっぱ」の翻訳を推敲するために、私は二年ほどかけていた。日本語音声特有の濁音・半濁音、拗音・拗長音、及び促音、抜音などという音声的特徴は、この類の詩歌の創作に最高の音韻的資源を提供している。しかし、その翻訳は短歌や俳

句の翻訳とはまた違う。日本語によって表現された面白さや情趣は、なかなかうまく翻訳されなかった。あえて脚韻だけを踏み、「(ab ab)」の形で「かっば」を次のように翻訳してみたが、中国語の分からない読者は下のピンインを通じて、ある程度中国語訳の韻律感を感じとることができるかもしれない。

(原詩)

かっばかっばらった
かっばらっばかっばらった
とってちってた

かっばなっばかった
かっばなっばいっばかった
かっばきっばくった

——谷川俊太郎『かっば』

(拙訳)

河童乗隙速行窃 he tong cheng xi su xing qie
偷走河童的喇叭 tou zou he tong de la ba
吹着喇叭呱呱呱 chui zhe la ba gua gua gua
河童買回青菜菜 he tong mai hui qing cai ye
河童只買了一把 he tong zhi mai le yi ba

買回切切全吃下

——谷川俊太郎『河童』

mai hui qie qie quan chi xia

音韻と詩歌との関係について、詩人三好達治が『四季』昭和一〇(一九三五)年一月一号において、「我らの母国語は、その音韻的性質から詩学上の何らの押韻法則に耐へません」と述べたことがある。これによって、音韻と日本現代詩との相克を推測できるだろう。他の意味でいえば、日本語の音韻は中国語の音韻と同一の源を持っているといえる。漢字が日本に伝わってきたから、唐詩の押韻と平仄が日本語にもたらした影響は小さくないが、日本語はそれ自身の特殊性によって、中国のように容易に漢字で韻律の組み合わせを達成することができない。日本近代詩歌は頭韻(alliteration)と脚韻(thyme)において積極的な試みをしたが、あまり成果が実らなかったようである。「かっば」を通して、谷川の押韻における工夫が明らかである。どの句も「[a]」という頭韻で始まり、そして「[a]」という脚韻で終わる。そのうえ、詩句自体のリズムの跳躍も作品に抑揚をつけるので、日本語で朗読すると明朗で爽快に聞こえてくる。しかし、中国語に翻訳する場合は、そうはできない。無理矢理に原詩の意味を訳出することはできるが、その韻律はどうしても訳出できないのである。ローマ字表記で原作の韻律を表現することができるが、それが表音文字で表意文字ではないため、意味をすべて喪失してしまう。したがって、単に漢字あるいはローマ字で表記すると原詩の風貌がうま

く体现されないという問題を補うために、中国語訳のそばに中国人読者にとつてはわけがわからないであろうローマ字表記を書き添えることにした。この類の詩作はこのように翻訳されるしかないかもしれない。谷川宅で幾度も手を加えられた「かつば」の原稿を見たことがあるが、そのびつしりとした識別しにくい筆跡は、谷川の創作時の苦心を物語っている。

三、「水の輪廻」からみる谷川の詩世界

1

苦があり

心があつて

永遠に

時は余つて

2

滴りは

吃りつづけて

雲に乗って

行く彼岸

3

穴に穿つ

穴を穿つ

好色な指は

見えない

4

腑抜けた間

また間

また間に

鬼も

蛇も出ぬ

5

うじゃじゃけた足裏に踏む地の衣

6

地下水にこもる呻きははねつるべ

はねてもはねてもとどかぬ後生

後生後生だ水を呉れと

水争いに流す血は

漏れて溜まって淀んで滲みて

取った水田に誰が居る

水神か霧々

水泡か霧々

それとも泣きの涙の土一揆

流す涙も水の泡

あることないこと水に流して

今日はめでたい水祝

流れ瀧頂の白簷に

流れたややこがしがみつ

めぐりにめぐる水車

7

絞る絞りつづける

微笑の網が汗の木綿を

水くさい水くさいと

水腹までも絞る

水牢で水責めに責め

吐かした胆汁

萎えふぐり何の秘密もないままに

腹ふくらせて死ぬ水呑の

とろうとろう死水とろう

水鏡にうつる昨日今日明日

河骨の親子代々

流れ流れて

8

かりそめのH₂O

水とは何か

この水そのものというものは

歴史から洩れ

比喩から溢れ

精神から溢れ

とりとめもなく

にじんで湧いて

汚れたコップの中の日向水が

渴きをいやしてしまうので

私は水平線を跨ぐことができない

9

生娘が

口漱ぐ泉

朝露に映る

三千世界

10

ねじれるタービン

老いる三角州

揺れる水母

単細胞

——谷川俊太郎『水の輪廻』

六〇年代初め頃に書かれた「水の輪廻」は、谷川の全体的詩風と大いに異なる作品であり、詩人が各種の創作手法を試み、各種の主義に挑戦する大作でもある。面白いことに、この詩を完成した時、詩人自身はそれを大したものとは思わなかったのであるが、後に日本の詩歌評論家たちがほとんどこの作品を評価したため、詩人ははじめて自作に注意を払うようになったという。五〇年代と六〇年代は、谷川にとって特別な意義を持つ時期である。詩歌創作の爆発的な出発期に既に露呈した張力と弾力性に富んでいる音楽性のある言葉、その透明で随意的な柔軟さ、自然なユーモア、比喩の正確さ、言葉遣いの洗練、創造の豊富さ、及び詩歌の内

的精神の高揚は、谷川の詩人としての日本の戦後詩壇における地位を定め、彼の詩歌テキストを戦前・戦後の詩人たちの作品と区別した。それによって、彼が世界的レベルの詩人としての素質を備え、彼の詩歌が普遍的意義に基づいて確立されることが明らかになった。谷川の詩歌はいわゆる「詩」というのは、もともともよい言葉をもつともよいところに置いておくものだ」というイギリス詩人・文芸批評家コールリッジ(Coledge, 1772-1834)が提示した境地に達しているといえる。谷川は「谷川風」の日本語現代詩歌の文体を創り出し、「生きるために、詩人は言葉をもって沈黙と戦わなければならない」と述べると同時に、詩歌創作のあらゆる領域の探索を試みた。現実の生存状態と、詩人として乃至普通生活者としての内面的精神状態とが、彼の詩歌において高度な結合・統一を成し遂げた。この点は、谷川の日本現代詩歌に対する大きな貢献であるといえよう。

詩歌創作に携わる前、谷川は模型飛行機やラジオの組み立てに熱中した少年であった。後に音楽に夢中になり、ベートーヴェンの「運命交響曲」に深い感銘を受けた。この意味で言えば、谷川は詩人になったのは音楽に誘発された結果であるかもしれない。彼はエッセイにおいて、詩歌を書かなくとも生きていけるが、音楽がなければ生きていけない、といっている。この言説から、音楽をトータル視するような谷川の音楽崇拜を想像できるだろう。ベートーヴェン、モーツァルト、バッハなどはすべて彼の敬愛する対象である。彼の数多くの作品は格調においてこれらの音楽家

の音楽的氣質を帯びていると思われる。谷川はまた、創作の最初から自分を詩歌というあまり広くもない道にのみ限定しなかつたのである。五〇年代、彼は積極的に（彼自身の言葉を借りれば生計を立てるためであつたが）、詩劇やテレビ・映画・ラジオ放送の脚本を創作した。六〇年代の末頃から、詩歌とエッセイのほかに、彼は絵本なども大量に翻訳した。彼のように詩集を六〇冊あまり、翻訳を二〇〇冊あまり出版した著作者は、日本では珍しい。だが、谷川の仕事はこれらにとどまらない。彼はまた撮影の達人であり、詩人故寺山修司と一緒にビデオ製作をし、歌詞を大量に創作もしている。もう一つ、女性の存在は彼にとつて大変重要である。愛情の天秤において、彼の感情の分銅は「三起三伏」（三回の結婚と三回の離婚）を経験した。彼は数少なくない愛情詩を書いたが、それらの詩作において愛情を謳歌したこともあるし、懷疑したこともある、情熱的になつた時もあるし、冷静であつた時もある。詩歌において、詩人は「女を捨てたとき私は詩人だつたのか」（「世間知ラズ」）と自己を詰問したのである。

谷川の商品について、私はある文章でこう述べたことがある。谷川の詩歌は、その感性の鋭い行間に「言葉が平易で優しく、リズムがはつきり力強く流れるようで、あたかも気ままに自然、ユーモアがあつて弾力に富んだ濃密な音楽を聴いているような感覚がある。感傷と孤独の中から人間としての度量の広さが、度量の広さの中に妥協を許さない厳然とした姿が透けて見えてくる。これが彼の詩歌の精神を形作る重要な要素になつてゐる。自然を謳歌し自然と渾然

一体となり、人類と愛情を謳歌しているかと思うと、人類や愛情の中からこつそりと逃げ出し、疑問の眼を向け、質問の口振りで語る。自然、宇宙、人類の精神と魂など万物は、彼が自分の詩歌の焔で心を込めて栽培する苗のようなもので、彼の視線を浴び、花を咲かせ実を付け、そしてやがて枯れて死んでいく。精神の内側に存在するものと精神の外に存在する表現空間が自然と融合し、調和を保っており、それは黙っていてもわかる。西側モダニズムの形を借りながら、同時に日本独特の民族の伝統や土着文化に立っている。その詩歌の言語・語境は純日本的ではあるが、紛れもなく世界に属している。谷川の詩歌の宇宙は広大無辺である。彼の詩はどれを読んでも感傷や悦楽、楽観と退廃、謳歌と嘲笑などを感じることができ。それらは彼の詩歌に生まれつき備わつてゐるのである。

谷川の商品にある、魂を探索する触覚、命への優しさと慰めの息づかいが彼の特性であり、更に多くの魂と共鳴するに違いないと確信している。彼の多くの詩は宇宙と対話し、大自然の英知と融合している。彼は気高く純粹な精神的境地の中に、自らの詩の（宇宙観）と（新人類意識）及び独特の詩歌に対する美学観を確立してゐるのである。

世界の優秀な詩人と比べて、谷川はまるで神様の寵児のように思われる（彼が少年時代に第二次世界大戦の精神的創傷と物質的壊滅を経験し、アメリカによる東京大空襲の後の街一面にある爆死体・焼死体を目の当たりに見たことがあるにもかかわらず）。彼の父親の谷川徹三は近代日本の一代の大儒、哲學家であり、母

親は音楽に精通し、ピアノに熟練する名門の令嬢である。彼はこのようなとりわけ恵まれた家庭環境の中で育てられた、世紀の幸運児であるといえる。良好な生存環境のなかで、詩人は幼い時から方正な人生态度を養成し、広々とした愛情を持って世界と人類を注目・関心してきた。彼が処女作を発表した時はまだ一六才の少年であるが、二一才の時、『文学界』に「二十億光年の孤独」など五篇の詩作が発表されたことで日本の詩壇に登場した。自然や人類の生存状態への憂患意識は、彼の作品に薄暗い色調を帯びさせ、未来に関してそう簡単に楽観的な気持にはさせなかった。

彼の処女集である『二十億光年の孤独』やや芸術至上主義めいたソネットシリーズの『六十二のソネット』、『旅』など、及び七〇年代以降出版された『うつむく青年』、『空に小鳥がいなくなつた日』、『定義』、八〇年代、九〇年代の『メランコリーの川下り』、『世間知らズ』などは有力な証左である。世界詩学の角度から見ても、谷川は得難く、抜群な存在である。曲をつけて日本人に歌われる彼の詩作が多くあり、詩集『空の青さをみつめている』は四〇回も重版・増刷され、二〇数万部も売られた。また、詩集『ことばあそびうた』は五〇数万部、訳書『マザー・グース』は百万部を超えた。これは人口わずか一億二千万人の日本で言えば驚くべき数字であろう。彼の作品は代々の日本人に影響を与えて来、しかも続けて影響を与えていくに違いない。「国民詩人」という名に、彼は恥じないであろう。戦後の日本現代詩壇において真正正銘の「詩伯」と呼べるのは多分彼以外にはいないであろう。

彼の詩歌は母語読者に敬愛されるだけでなく、相次いで英語、フランス語、ドイツ語、スペイン語、アラビア語、ヘブライ語、中国語、韓国語、イタリア語など数十の言語に翻訳されている。そして、アメリカ、イギリス、ドイツ、デンマーク、イスラエル、スロバキアなどの国において詩歌選集を十数冊出版され、そのうち、英訳本はそれぞれイギリスやアメリカで詩歌文学賞を獲得したこともある。

話を「水の輪廻」についての翻訳や解説に戻さなければならぬ。

私としては、最初から、この詩を典型的なシュルレアリスムに近い作品、西洋モダニズムと東洋原始主義を渾然と結合した作品と見なしている。この作品において、可知の中に不可知の要素が含まれるが、不可知の中にも感覚的意義の均衡を保っている。

「水」はこの詩の中で歴史の長い流れのように、遙か太古から未知の未来に向けて流れていく。民間伝説、歴史物語、現代文明と感性の知恵もこの川水に巻き込まれて流れていき、これらのイメージを豊かにする。ここの「水」は、恒久的な生命の啓示と理解されていくようであり、その中には更に広大な意義を孕んでいる。

全詩を貫いた主なイメージとして、「水」は詩人のあらゆる知恵、感覚と日本文化・歴史典故を貫いてきたチェーンのようである。その中に、重々しくリズムミカルな表現もあるし、優しくなめらかな告白もある。この作品において、「水」は大地や太陽と同じように人類の生命の本源であるだけでなく、それはまた

残酷無情の一面も持っている（例えば洪水、津波、暴雨など）。

「水」は万物を哺育する聖水であるし、陰謀や罪悪をはぐくむ深淵でもある。詩人は正に「水」の暗さと明るさとが兼備するといふ二重の性質を通じて、生命の輪廻を表現したのである。もし詩人谷川俊太郎の成長してきた生存環境と文化背景を見てみれば、詩人の生活している島国の通念——即ち「人間は海から誕生したのだ」という生命の起源に対する考え方が浮き上がってくる。それは陸地に生育してきた者の「人類は荒原の土の塊からきたものだ」という説や、代々森林に生活してきたアフリカ原始部落の黒人のいわゆる「森林は人類が誕生したふるさとだ」という説とは根本的な区別がある。異なる環境が人間に異なる考え方と価値観を与えるからであろう。

五、六〇年代のほかの作品と比べてみると、「水の輪廻」の作風や表現法における独自の特徴は、その難解性と不確定性にある。その言葉は相変わらずきれいで、洗練したもので、そしてまた透明で跳躍した活力に溢れたものである。しかし、その情緒と意味は、抽象的で象徴的に持ち上げられた。この言葉は単なる情報、意味と概念の集合だけではなく、それはむしろ詩人の生命感覚・経験の結晶である。これに基き、われわれは谷川が比較的に感覚を重視する詩人であるといえるだろう。この作品は、象徴的な意味と、イメージ的なところのある詩作品として読むことができるし、シュルレアリスム作品として読むこともできる。この作品において、主体・主語としての「私」の存在は希薄であるため、使

われた頻度も一箇所——「私は水平線を跨ぐことができない」というところ——しか使われなかつたほど低い。これは六〇年代における日本現代詩の「私的」或いは「極私的」という流行していたような創作傾向とは離反する行為だと考えられる。「水の輪廻」の「私」の隠遁は、詩人の高明な処理であると理解していい。詩人はただ読者に叙述者と叙述された客体を提示しただけで、「私」に関する描写を副次的なものにしたのである。文化的符号と交流の道具として、言葉は時には意味や抽象的概念を伝達する役を演じるために存在するのではない。要するに、この作品においてはむしろ、「言い出す」ことがより重要なのであろう。

シンボリズムとシュルレアリスム詩歌という点、蒲原有明や上田敏、北村透谷、及び翻訳・創作・詩論のどれにおいても功績を残した、『超現実主義詩論』（一九二九年）を書いた西脇順三郎などの詩人の名前を挙げなければならない。周知の如く、シンボリズム詩歌が現れる前に、日本現代詩（当時新体詩と呼ばれた）はずっとロマン主義に支配されていた。一八八二年七月、東京大学の外山正一、矢田部良吉、井上哲次郎三教授によつて翻訳されたシェークスピアなどイギリス詩人の作品と自分たちが作つた現代詩を収録した『新体詩抄』（一八八二年）の出版を契機に、形式や韻律を重視した伝統と断絶しようとする新しい詩歌秩序——即ちロマン主義——の到来が宣告された。森鷗外、落合直文などが共同で翻訳したハイネ、バイロン、ゲーテなど西洋詩人の作品集『於母影』（一八八九年）の出版は、その後の日本ロマン主義

詩歌の形成に莫大な影響をもたらし、そしてその発展に未曾有の推進作用を果たした。これらの詩集の誕生によって、長い間日本詩壇を独占していたわざとらしく繕うなど余りにも技巧を重んじる表現法が打破し排除され、日常の口語式の創作法が試みられ、詩歌が硬直なモデルから解放された。しかし、月に群雲花に風というように、ロマン主義詩歌は長続きはできなかった。北原白秋、高村光太郎などの詩人が「明星派」から分裂して独自の旗印を掲げてから、特に詩集『草わかば』（一九〇二年）と『独絃哀歌』（一九〇三年）の蒲原有明、及び上田敏によって翻訳された『海潮音』（一九〇五年、イギリス、ドイツ、フランス、イタリアなど二十九人の外国詩人の作品を収録していた）が出版されてから、少し糸口を露呈した象徴主義詩歌がその前期を迎えたのである。『日本近代文学大事典』よれば、このような象徴派の作品は「わが国においてはじめて自覚的な象徴詩風の発生を促した。すなわち、それまでのロマンティック感傷的なものを去って、いつそう複雑繊細な心状を、象徴的手法をもって表現（この場合には「暗示」）することを、新田阿派の老若詩人に具体的に示した」ということである。その後、「白露時代」（北原白秋と三木露風）という最盛期を迎えた。この時期において、日本の詩人たちにとつてヴェルレーヌ、ボードレーール、ワーズワースなどが主な影響源である。後期の象徴主義詩人というと、まず萩原朔太郎が挙げられる。その詩集『月に吠える』（一九一七年）などは当時大きな影響をもたらしたものであった。武継平が『日本現代詩選』の前

書きにおいて、象徴主義詩歌についてこのように述べている。
 「一、〈魂の窓口〉——象徴（露風）と種々の抽象的暗示を通して、現代人の複雑な心理と多重的性格を反映する。二、主観的感覚の表現を強調し、直接的な抒情など線描的伝統を打破し、表現における時空間の概念の超越や感覚における相互流通を主張し、潜在情緒の流動と抽象的多重屈折を重んじる。三、内省的内面独自の形式、自由化された連想と大幅に跳躍したイメージを多用し、暗示によって読者の内的共感を呼び起こし、読者に十分な想像と後味を味わう余地を与える」と。

このような背景は、谷川の六〇年代に書いた作品から上述した象徴主義とのつながりは見つけられないにもかかわらず、「水の輪廻」についての解説を深めるのに役立つであろう。「苔があり／心があつて／永遠に／時は余つて」。作品の冒頭は神秘に満ちたイメージの組み合わせであり、また座禅して三昧の寂境に入る雰囲気があるような気がする、そして前衛的精神に富んだ探索である。「苔」は「水」に由来する湿っぽい植物であるが、突然「心」と組み合わせるため、はじめて読むときに唐突だと感じさせるが、全詩を通読してから、詩人のわざと埋めた伏線にびっくりしなければならぬ。つまり、詩人はわれわれに「水」と生命との関連を暗示したのである——水の磨滅不可能性と生命の永久性において。これはいかにも美妙な序曲であり、水があれば人間がいる、人間と水とが対照の妙を成すという真理の高揚である。ここで、われわれは詩人が詩句の間の空間に関する処理に敬服しなければ

ならない。「昔」と「心」との間は広くて、想像の定規を以つても測ることができないほどである。作品の第二連において、詩人は隱喩的言葉から離れて、「水」に対する直接的な描写を始める。「零に乗つて／行く彼岸」はある程度宗教的色彩を帯びているようだが、実際、それは人間の生命の輪廻についての述懐である。次の第三連、第四連は人間の本能的行為についての描写であるといえる。「穴に穿つ／穴を穿つ／好色の指は／見えぬ」。この「穴」は、母親の暖かい子宮や人類が繁殖する通路と理解しても差し支えないし、石をうがつような雨垂れによる穴やある種の欲望に対する切なる求めであると理解してもいい。「好色の指は／見えぬ」に至つては、それは石を穿つた水滴のような指が見えないものだと指しているかもしれないし、そしてまた詩人の含蓄ある趣であるかもしれない。とにかく明言することが避けられてゐる。

谷川はこの作品において水と関係のある民間風習と歴史事件、伝説故事を大量に借用し羅列した。これはもちろん説者に歴史知識や民俗学知識を要求している。この点において、詩人の嘗ての「一般の人に読んでもらいたい」という初志に背くが、幸いながら、この作品が「知識」というレベルにだけ止まったのではなく、最後の何連かはそれぞれ異なる役を担い、特に第八連は前の七連に対する総括とまとめであり、最後の一連は全詩を浮き立たせている。「ねじれるタービン／／老いる三角州」は一見消極的心理を帯びているようにみえるが、実はそれは詩人が物事や自

然に対する率直で誠実な態度の肯定である。そして「揺れる水母／／単細胞」は、間違ひなく、詩人の積極的な生命に対するトームであるにちがひないであろう。

しかし、このような理解を前提にしても、翻訳するには、やはり相当な時間がかかった。テキストの意味がわかつてから、まずその中に現れた日本の伝統的な風俗習慣について調べなければならなかった。例えば、「白幡」や「死水」などの背後には、民間伝説とか歴史物語が隠れている。これらはみな「水」と関連があるが、かなり古い典故であろう。このようなテキストに入り難い詩作を翻訳する時、私には「意訳」と「直訳」の戦いがあったのである。最初にこの作品の翻訳を発表した頃、私は「意訳」の方法を取つて、わざと自分の訳を原詩から離れさせ、「汲もう汲もう死水を汲み尽そう」という意味のものにし、しかも訳注を省略した。ここの「死水」は、既に日本の伝統的風俗習慣によつての、臨終者の唇を潤す水という意味ではなく、原詩のテキストを超越した意義を持つてゐる。訳詩全体の感覚では、中国語の「死水」の意味がより広汎で龐大になるからである。後に、自分の谷川詩歌の翻訳者であると同時に谷川詩歌の研究者でもあるという二重の身分を考えると、改めてこの一句の訳をテキストにより近いものにし、そして訳注も入れた。この一行について、詩人自身も発話者としての具体的な説明をしなかった。この場合、訳者の展開や推敲が必要となる。

「水の輪廻」という発端があるからかもしれないが、六〇年代

以降、谷川は彼の全体的詩風と大差のある作品を何冊か創作した。長い詩「メランコリーの川下り」はその一例であり、詩集『日本語のカタログ』や散文詩集『定義』もその好例である。現時点に私の持っている資料に限って言えば、一九九六年谷川がこれから詩歌専門誌から遠ざかりたいと考えるまで、彼はあわせて二千数百篇の詩歌を創作した。これらの詩作は、シュルレアリスム、モダニズム、シンボリズム、イマジズム、乃至リアリズムにわたり、多彩で輝かしい風景となる。彼の作品が既成の學術用語や流派の名称で規定しにくいいため、私は彼のことを、生まれつきの獨創性に富んでいる詩人と呼んでいる。

戦争を経験し、戦争の廢墟の上で育ってきた谷川は、多くの筆舌を以つて單純に戦争を批判し平和を謳歌したわけではない。現象だけから見れば、これは経験からの逃避というより、むしろこのような経験をより大きな意義での思考に移したというべきである。この思考は彼の詩作において、人間の生命の意義、生と死に対する哲學的解釈、自然環境や生態均衡が次第に破壊された現状への憂慮及び人類の生存状態や内的世界への注目などというように、充分に体现されている。数多くないこの類の詩作から、彼も同様に反戰意識の持主であること、平和を熱愛している詩人であることが分かる。例えば詩集『うつむく青年』に収録した「平和」という詩がある。「平和／それは散文のように／素気ないものだ／それを折ることはできない／折るべき神がいらないから……」。この詩を読んで、詩人は平和主義者であることは言うまでもなく、

明白であろう。

谷川の全体的な詩歌創作からいえば、彼の日本詩歌伝統との明らかなきがらが見つかりにくいかもしれないが、實際、これは表面的な錯覚であるといえる。谷川の数少ない作品は二項対立の上に構築され、一方では純粹な日本の抒情（ある作品は短歌的抒情も）を持っているが、もう一方では英米現代詩の優れた氣質も持っているのが確かなことである。むしろ、彼の二項対立は日本の傳統的文化的の遺伝子の上に建てられたものであり、高度な結合と調和を持っているものである。それは日本の傳統的文化和緊密な關係があるし、また、域外の文学とも共鳴している。谷川は日本の現代詩歌に新しい抒情方式を作り上げたといえる。

谷川詩歌における「日常性」というのも無視できない。彼の作品の大部分はほとんど彼の生命・生活の投影であり、広義の「私」と狭義の「私」、及び現実的な（あるいは真実な）「私」と抽象的な（あるいは虚構の、精神的意義での）「私」にかかわっている。詩学的意義で言えば、谷川の詩歌は芸術において完成度が高い。彼の作品は、概念の羅列や知識の伝授、あるいは才氣の誇示や情緒の流露というレベルにとどまらず、芸術的なコントロールや整理に欠けているようなものではない。谷川詩歌の、感性と理性、虚と実の組み合わせや、言葉遣いと比喩の適切さ、想像と情調の豊潤さ、論理と構造の整合、空白と空間の処理、言語の調節力、隠喩と象徴の借用などは、黄金分割法で測定することができると、行雲流水の如く自然に成り立っている。

谷川は独立的な創作立場を持つている詩人である。戦後の日本では、詩人たちが相次いで現れた詩歌流派によって固められ、詩風や方法において近似性を持つやいなや、「集団創作」の傾向を帯びやすい。実は、詩歌創作における集団性はきわめて荒唐無稽なことである。一九四七年に創刊され、鮎川信夫、田村隆一と黒田三郎らを始めとする『荒地』は、真つ先に敗戦後の廢墟の上で立ち上がり、モダニズムの純粹な創作理念に新たな詩歌秩序や批判精神を確立した。それに対し、一九五二年に創刊された『列島』は、現実と政治、芸術と思想の統一を目指し、イデオロギー的な創作に傾いていた。谷川の処女詩集は『列島』が創刊された年の時代的背景の下で出版されたのである。一定の組織を持つ諸詩派と比べて、谷川は戦後日本詩壇における独立独行する狼のようである。この点において、谷川より幾つか年上の詩人、理論家吉本隆明、谷川とほぼ同年齢の女流詩人白石かずこ、及び彼らより若い世代の詩人、理論家荒川洋治（現代詩作家と荒川が自称する）などと似ている。しかし、谷川は孤独ではない。彼は相当な数の読者を持ち、相当の敬愛を浴びている。特にここで言及しなければならぬが、彼にとつて最高の精神伴侶と人生仲間——詩人、理論家大岡信がずっと彼と同行している。両氏は日本戦後現代詩壇の二本の巨樹であり、一对の双生児のようである（両氏は同年誕生である）。一九五三年、谷川は友人に勧められて、茨木のり子・川崎洋らによって作られた『櫻』に加盟したが、それは友情と共感による詩歌同人誌であり、詩歌に関する何らかの統一的な

理念を形成するものではなかった。

注

(1) 中国詩学において、作詩上特に工夫を凝らす中心の言葉を目指す。

(2) 谷川俊太郎のエッセイ集『愛のパンセ』に収録された「沈黙のまわり」（一九五七年 実業之日本社出版）。この「沈黙」を、時間的概念、つまり詩人の時間に対する畏敬と理解しているようである。

(3) 田原「わが詩歌國際観」から引用。二〇〇〇年七月号『詩学』谷川毅訳。

(4) 「詩伯」とは大詩人のこと。杜甫の詩『石硯』：「平公今詩伯、秀髮吾所羨」より。

(でん・げん 本学大学院博士後期課程)